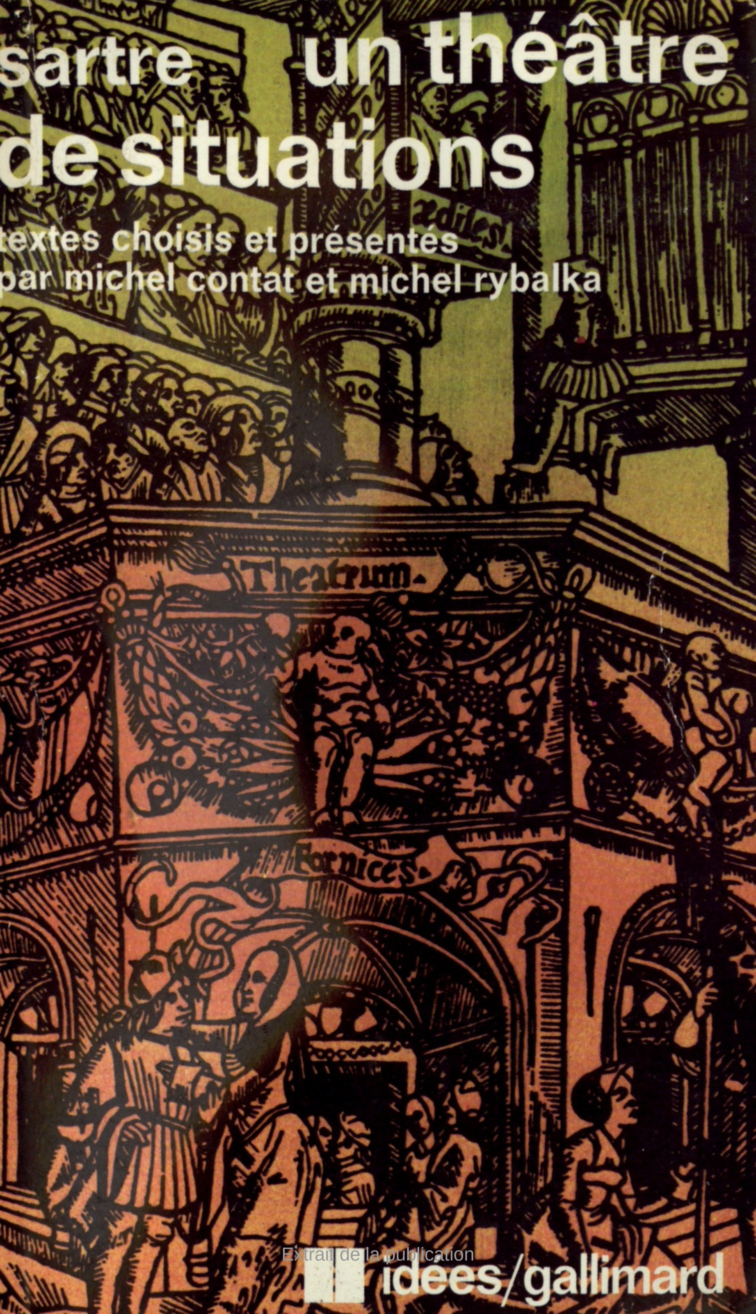

sartre
un théâtre de situations
textes choisis et présentés par michel contat et michel rybalka
Theatrum
Fornices
Extrait de la publication
idées/gallimard

6,20

INTRODUCTION

Ce volume rassemble à peu près tout ce que Sartre a écrit ou dit sur le théâtre et sur ses propres pièces. C'est le seul de ses livres qu'il n'ait pas conçu comme tel. En effet, à la différence des Situations, *composés de textes, de conférences ou d'entretiens qui n'étaient pas non plus, à l'origine, destinés à être réunis, le livre que nous présentons ici n'est pas dû à l'initiative de Sartre. Nous le lui avons proposé parce que, avant même la parution de notre bio-bibliographie commentée,* Les Écrits de Sartre *(Gallimard, 1970), il nous est apparu qu'un tel livre répondait à un besoin et qu'il constituerait un instrument de travail utile, autant sur le plan historique et documentaire que sur celui de l'actualité.*

L'importance de l'œuvre dramatique de Sartre, la place prééminente qu'elle occupe dans l'histoire du théâtre contemporain ne sont pas à démontrer. En France, son théâtre a largement dominé la scène pendant les années d'après-guerre, au moins jusqu'en 1951 (date de création du Diable et le Bon Dieu, *qui coïncide approximativement avec l'apparition de ce qu'on a appelé le « théâtre de l'absurde »). C'est à son théâtre, on le sait, plus qu'à ses romans, ses essais ou ses ouvrages philosophiques, que Sartre, dès la fin de la guerre, a dû sa célébrité inter-*

nationale. Bon nombre de gens pour qui Sartre est sans conteste l'un des trois ou quatre grands écrivains de notre époque n'ont lu de lui que l'une ou l'autre de ses pièces. Le succès constant de celles-ci auprès de larges couches de lecteurs est attesté par l'importance de leur tirage en édition de poche. Ce théâtre appartient à l'histoire littéraire de notre temps : il y fait déjà figure de classique. On l'étudie dans les lycées, dans les universités. Il était donc nécessaire de fournir au public des lecteurs et des étudiants un livre maniable, qui contienne les documents essentiels à sa compréhension.

On a pu dire avec quelque apparence de raison, vers la fin des années soixante, que ce théâtre était devenu davantage un théâtre à lire qu'un théâtre à voir ou à jouer. Il semble aujourd'hui que ce jugement doive être corrigé, ou tout au moins nuancé. Il est vrai que les pièces de Sartre, par la complexité, la profondeur, la portée de leurs thèmes, appellent une lecture attentive, qui puisse ménager le temps de la réflexion. Il est vrai aussi qu'elles ont été conçues par leur auteur moins en vue d'expériences scéniques propres à renouveler le théâtre qu'en fonction d'un projet philosophique et politique qui apparaît sans doute mieux à la lecture qu'à la représentation. On sait à quels malentendus Sartre s'est exposé pour avoir fait trop peu de cas des conditions de représentation de ses pièces. Peut-être a-t-il toujours considéré celles-ci plus comme des écrits *que comme la matière d'un spectacle. Serge Reggiani nous racontait une anecdote significative à cet égard. Un jour, alors que* Les Séquestrés d'Altona *se jouaient déjà depuis plusieurs semaines devant des salles combles, Sartre était venu, comme il le faisait souvent, prendre un verre avec ses comédiens à la sortie du théâtre. Il avait en main l'édition de la pièce, sortie le jour même. Montrant le volume tout neuf avec*

satisfaction, il avait lancé en souriant : « C'est ça qui compte : le livre. »

Nul doute que Sartre ait ainsi une part de responsabilité dans la désaffection qu'ont connue ses pièces auprès des hommes de théâtre novateurs, pendant la période — en gros les années 55 à 65 — où prédominaient les recherches de mise en scène inspirées des leçons brechtiennes. Par ailleurs, les thèmes de son théâtre paraissaient appartenir à une époque révolue : les interrogations métaphysiques angoissées ou ludiques de l'avant-garde semblaient avoir rendu caduques les exigences de l'engagement. Or, là aussi, mai 68 a changé, pensons-nous, bien des choses. Un des deux spectacles qui ont marqué avec éclat la renaissance en France du théâtre politique sur les ruines du théâtre de l'absurde a été la reprise du Diable et le Bon Dieu *par le T. N. P. en septembre 68, l'autre étant bien sûr l'admirable* 1789 *du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine. Le mouvement aujourd'hui s'accentue (principalement à Villeurbanne), riche de toutes les expériences menées durant les années soixante. Nous n'affirmons pas que Sartre, par ses pièces, a pris, prend ou prendra une part décisive à ce mouvement. Si, à l'heure actuelle, il a renoncé à écrire de nouvelles pièces, c'est parce qu'il est convaincu que le temps est passé de la création individuelle et que le rôle nouveau d'un écrivain de théâtre est de participer continûment au travail collectif d'une troupe. L'urgence des tâches politiques qu'il s'est assignées et la décision de mener à bien son étude sur Flaubert excluent qu'il se consacre à une pratique du théâtre aussi absorbante et qui remettrait si radicalement en question ses propres habitudes de création. En revanche, plusieurs de ses pièces — on l'a vu avec* Le Diable et le Bon Dieu *mais aussi avec* Nekrassov, *en 1968, au Théâtre national de Strasbourg — se prêteraient parti-*

culièrement bien à un travail théâtral à la fois politique et populaire. Enfin, dans la mesure où il est le seul auteur dramatique français à s'être posé dès 1943 la question du théâtre politique, toute réflexion sur les conditions d'un tel théâtre doit, nous semble-t-il, passer nécessairement par Sartre. Par cette raison les documents rassemblés ici dépassent l'intérêt purement historique et débouchent sur l'actualité.

La vocation théâtrale de Sartre remonte à son enfance. Elle est indissociable de la vocation d'écrivain dont il a élucidé l'origine dans Les Mots. *Pour Sartre enfant, un écrivain était d'abord un romancier, mais il se devait aussi de faire carrière au théâtre. Ses premières pièces, il se souvient les avoir écrites à La Rochelle, en 1917-20, à l'époque où, lycéen, il avait un goût très vif pour les opérettes que sa mère l'emmenait voir régulièrement au Théâtre municipal. Un peu plus tard, aux alentours de ses dix-sept ans, il aurait écrit, selon le témoignage d'un de ses condisciples du lycée Henri-IV, une pièce inspirée de Jarry, « Vaticiner sans pouvoir », description ubuesque du Penseur de Rodin. Rue d'Ulm, à l'École normale supérieure, il se signale dans des revues de fin d'année autant par ses dispositions de satiriste que par ses dons de chanteur et de comédien. Après l'agrégation, alors qu'il accomplit son service militaire, il écrit deux pièces courtes. L'une,* Épiméthée, *était allégorique et mettait en scène un mythe platonicien. Sartre y opposait Prométhée, l'artiste, l'homme seul, à Épiméthée, l'ingénieur, l'homme-moyen, et développait ainsi un thème qu'on retrouve dans un essai philosophico-littéraire de la même époque,* La Légende de la vérité. *L'autre pièce avait pour titre* J'aurai un bel enterrement, *s'inspirait de Pirandello, nous dit Sartre, et mettait en scène un homme qui prépare*

minutieusement son propre enterrement. Aucune de ces pièces de jeunesse ne semble avoir été conservée.

C'est en 1932 que Sartre, par l'intermédiaire de Simone Jollivet (que Simone de Beauvoir, dans ses Mémoires, appelle « Camille »), a rencontré celui qui devait jouer un rôle si décisif dans l'éclosion de sa vocation théâtrale : Charles Dullin. Sartre et Simone de Beauvoir eurent ainsi la chance de pénétrer fréquemment dans les coulisses de l'Atelier et de voir travailler le plus inventif, le plus rigoureux et le plus exigeant des metteurs en scène du Cartel. Pendant les années trente et sous l'occupation, ils ont fréquenté Dullin sur un pied d'intimité et Sartre a formé à son contact la plupart de ses idées sur les techniques du théâtre. On en lira le témoignage répété dans plusieurs textes recueillis ici.

*Ainsi Sartre auteur dramatique est-il sans nul doute l'héritier de l'importante aventure théâtrale française de l'entre-deux-guerres. Il n'a pas cherché à en renouveler les formes mais à en épurer le contenu par un retour au tragique. C'est Dullin encore qui lui a donné l'occasion d'étendre sa culture théâtrale en lui confiant, en 1942-43, le cours d'histoire du théâtre de son École d'art dramatique. Ce cours portait principalement sur la dramaturgie grecque et Sartre forgea alors, à la lecture de l'*Esthétique *de Hegel, sa propre conception du théâtre comme représentation d'un conflit de droits. Nous n'avons pu retrouver de notes de cours datant de cette époque, mais plusieurs conférences ultérieures dont nous donnons le texte montrent Sartre professeur de théâtre.*

Sartre a, sans doute, une attitude plus pragmatique que théorique à l'égard du théâtre. Il ne s'est jamais soucié d'élaborer et de systématiser ses idées sur les techniques dramatiques comme il l'a fait pour les techniques roma-

nesques. Nous n'avons pas de sa plume l'équivalent pour le théâtre de Situations I *ou de* Qu'est-ce que la littérature? *Les textes que nous présentons plus loin sont pour la plupart des textes parlés (conférences, entretiens) et leur réunion laisse apparaître d'assez nombreuses redites. Mais ce qui en fait l'intérêt est précisément leur spontanéité, fondée sur une longue pratique de la scène. Reconnaissons, toutefois, qu'ils ont une valeur moindre que les textes dits littéraires de Sartre.*

Bien que la nature de son apport reste à approfondir et à préciser, Sartre, on s'en convaincra en lisant ce livre, a beaucoup à dire sur le théâtre et il est aussi un excellent commentateur de ses propres œuvres. Ces deux constatations nous ont conduits à diviser le présent ouvrage en deux parties.

La première est constituée d'un certain nombre de textes généraux sur le théâtre dans leur version intégrale, textes souvent peu connus, difficilement accessibles et quelquefois même inédits, comme la longue conférence intitulée « Théâtre épique et théâtre dramatique » et donnée à la Sorbonne en 1960. Nous avons intégré à cette première partie deux importants extraits de L'Idiot de la famille *qui développent les idées de Sartre sur l'acteur.*

La deuxième tente d'éclairer, dans un groupement par pièces et au moyen d'une sélection opérée dans divers textes et interviews de circonstance, l'œuvre dramatique de Sartre. L'ensemble s'efforce de mettre l'accent sur les significations essentielles des différentes pièces et propose les déclarations les plus éclairantes à leur sujet. Notre ambition était, à l'origine, de consacrer à chaque pièce un dossier détaillé qui aurait tenu compte de la critique, mais nous avons dû, faute de place, remettre ce projet à plus tard.

Tel qu'il se présente, ce livre devrait compléter utile-

ment l'excellent Sartre par lui-même (*Seuil, 1955 et 1967*) *de Francis Jeanson et l'essai de Pierre Verstraeten,* Violence et éthique (*Gallimard, 1972*), *que son niveau d'abstraction philosophique réserve malheureusement aux spécialistes. Ce sont actuellement, dans la critique française, les deux seuls ouvrages consacrés au théâtre de Sartre. Dans la critique anglo-saxonne, signalons* The Theatre of Jean-Paul Sartre (*Columbia University Press, 1969*) *de Dorothy McCall, intéressant mais insuffisant à bien des égards.*

On trouvera en fin de volume, avant la table des matières, la liste des textes de Sartre sur le théâtre et le cinéma que nous n'avons pas repris ici. Pour des renseignements plus détaillés, on se référera au volume Les Écrits de Sartre, *à son supplément paru dans le* Magazine littéraire (*n° 55*) *de septembre 1971, et à la traduction américaine, revue et augmentée, à paraître en 1973 à la Northwestern University Press.*

Précisons pour finir que nos notices introductives et nos annotations ont été rédigées surtout dans la perspective d'une contribution à l'histoire du théâtre français contemporain.

M. C. et M. R.

Nous tenons à remercier pour leur aide ou leur collaboration Arlette Elkaïm, Lena Zonina, Philip Berk, Gilbert Guisan, Sylvère Lotringer et Jean-Luc Seylaz.

Les notes sont placées à la suite de chacun des textes.

I

Textes, conférences et entretiens sur le théâtre

POUR UN THÉATRE DE SITUATIONS

La grande tragédie, celle d'Eschyle et de Sophocle, celle de Corneille, a pour ressort principal la liberté humaine. Œdipe est libre, libres Antigone et Prométhée. La fatalité que l'on croit constater dans les drames antiques n'est que l'envers de la liberté. Les passions elles-mêmes sont des libertés prises à leur propre piège.

Le théâtre psychologique, celui d'Euripide, celui de Voltaire et de Crébillon fils, annonce le déclin des formes tragiques. Un conflit de caractères, quels que soient les retournements qu'on y mette, n'est jamais qu'une composition de forces dont les résultats sont prévisibles : tout est décidé d'avance. L'homme qu'un concours de circonstances conduit sûrement à sa perte n'émeut guère. Il n'y a de grandeur dans sa chute que s'il tombe par sa faute. Si la psychologie gêne, au théâtre, ce n'est point qu'il y ait trop en elle : c'est qu'il n'y a pas assez ; il est dommage que les auteurs modernes aient découvert cette connaissance bâtarde et l'aient appliquée hors de portée. Ils ont manqué la volonté, le serment, la folie d'orgueil qui sont les vertus et les vices de la tragédie.

Dès lors, l'aliment central d'une pièce, ce n'est pas le caractère qu'on exprime avec de savants « mots de théâtre » et qui n'est rien d'autre que l'ensemble de nos serments (serment de se montrer irritable, intransi-

geant, fidèle, etc.), c'est la situation. Non pas cet imbroglio superficiel que Scribe et Sardou savaient si bien monter et qui n'avait pas de valeur humaine. Mais s'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations. Le caractère vient après, quand le rideau est tombé. Il n'est que le durcissement du choix, sa sclérose ; il est ce que Kierkegaard nomme la *répétition*. Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel ; elle nous cerne ; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer. Et comme il n'y a de théâtre que si l'on réalise l'unité de tous les spectateurs, il faut trouver des situations si générales qu'elles soient communes à tous. Plongez des hommes dans ces situations universelles et extrêmes qui ne leur laissent qu'un couple d'issues, faites qu'en choisissant l'issue ils se choisissent eux-mêmes : vous avez gagné, la pièce est bonne. Chaque époque saisit la condition humaine et les énigmes qui sont proposées à sa liberté à travers des situations particulières. Antigone, dans la tragédie de Sophocle, doit choisir entre la morale de la cité et la morale de la famille. Ce dilemme n'a plus guère de sens aujourd'hui. Mais nous avons nos problèmes : celui de la fin et des moyens, de la légitimité de la violence, celui des conséquences de l'action, celui des rapports de la personne avec la collectivité, de l'entreprise individuelle avec les constantes historiques, cent autres encore. Il me semble

que la tâche du dramaturge est de choisir parmi ces situations-limites celle qui exprime le mieux ses soucis et de la présenter au public comme la question qui se pose à certaines libertés. C'est seulement ainsi que le théâtre retrouvera la résonance qu'il a perdue, seulement ainsi qu'il pourra *unifier* le public divers qui le fréquente aujourd'hui.

Texte paru dans *La Rue*,
n° 12, novembre 1947.
Repris dans *Les Écrits de Sartre*, p. 683-684.

LE STYLE DRAMATIQUE

Ce texte inédit est celui d'un exposé fait par Sartre le 10 juin 1944 à la demande de Jean Vilar, qui avait organisé un cycle de conférences-débats sur le théâtre. Sartre inaugura la série. Il devait être suivi, le 1er juillet, par Albert Camus, comme l'annonçait Jean Vilar en présentant Sartre, mais nous ignorons si les événements permirent la poursuite du cycle projeté. Nous donnons ici *in extenso* la sténotypie, non revue par lui, de l'exposé de Sartre et, à titre de document, la discussion assez superficielle à laquelle il a donné lieu. Nous devons ce texte à l'obligeance de Simone de Beauvoir qui précise dans *La Force des choses* (p. 599) que cette conférence fut prononcée quelques jours après la générale de *Huis clos* et ajoute : « La réunion eut lieu dans une suite de salons qui donnaient sur les quais de la Seine ; il y avait beaucoup de monde. Barrault, Camus discutèrent avec Sartre, et aussi Cocteau que je vis de près pour la première fois. » Armand Salacrou, que Sartre fréquentait beaucoup à cette époque, participait aussi au débat. D'autres interventions sont restées anonymes.

Je suis obligé, avant d'en arriver au style dramatique, d'essayer de vous dire comment je vois le théâtre et pourquoi le problème du style se pose à son sujet.

Cet ouvrage
a été achevé d'imprimer
sur les presses de l'imprimerie Bussière
à Saint-Amand (Cher), le 20 juillet 1973.
Dépôt légal : 3e trimestre 1973.
No d'édition : 18290.
Imprimé en France.
(773)